



Les Carnets du Cediscor

Publication du Centre de recherches sur la didacticité
des discours ordinaires

2 | 1994

Discours d'enseignement et discours médiatiques

Les procédés argumentatifs de didacticité dans des articles sur l'art pictural

Sylvia Helman de Urtubey et Raquel Pastor de la Silva



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cediscor/594>

ISBN : 2-87854-060-3

ISSN : 2108-6605

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1994

Pagination : 177-187

ISBN : 2-87854-060-3

ISSN : 1242-8345

Référence électronique

Sylvia Helman de Urtubey et Raquel Pastor de la Silva, « Les procédés argumentatifs de didacticité dans des articles sur l'art pictural », *Les Carnets du Cediscor* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 26 août 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cediscor/594>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Les carnets du Cediscor

Les procédés argumentatifs de didacticité dans des articles sur l'art pictural

Sylvia Helman de Urtubey et Raquel Pastor de la Silva

- 1 Le présent travail s'inscrit dans le cadre des recherches menées au Centre d'Études Interculturelles de la faculté de Lettres de Tucumàn (Argentine), dans le domaine des discours ordinaires médiatiques utilisés en classe de français langue étrangère.
- 2 Notre travail porte sur le fonctionnement de certains procédés argumentatifs de didacticité, relevés dans des discours médiatiques sur les beaux-arts. Nous analyserons le rôle que l'implicite et l'intertextualité jouent dans la mise en scène argumentative mise en place par le destinataire en vue de son public destinataire.

1. Précisions méthodologiques

1.1. Cadre théorique

- 3 Prenant comme point de départ les propositions de S. Moirand (1992) sur les degrés de didacticité des discours de vulgarisation destinés au grand public, nous avons décidé que cette didacticité s'inscrivait dans un contrat de communication médiatique où le journaliste, critique spécialisé, manipule des rapports de force qui le placent comme possesseur d'un savoir supérieur à celui du destinataire, lecteur grand public.
- 4 Les documents analysés rendent compte d'un discours informatif visant à rendre l'autre plus compétent dans un domaine particulier — /faire savoir/—, d'un discours incitatif qui implique l'intervention sur l'opinion d'autrui — /faire adhérer/—, agir sur l'autre pour qu'il agisse à son tour — /faire faire/ —. En décrivant ou en jugeant une exposition ou un livre consacré à un artiste, le critique prétend influencer ses lecteurs pour les pousser à visiter l'exposition, à lire les livres. L'effet perlocutoire de son discours dépendra des réactions du destinataire face aux stratégies argumentatives qu'il aura mises en place.

- 5 Les discours sur les beaux-arts ne donnent pas seulement aux lecteurs une information « objective » sur un référent ; on peut y déceler tout un travail de type interactionnel, la plupart du temps implicite, que l'énonciateur organise dans son discours pour agir sur les connaissances du destinataire, en s'appuyant sur les croyances ou les savoirs de ce dernier.
- 6 Il y a, présente dans toute mise en texte, une dimension dialogique virtuelle. Certains énoncés sont construits soit à partir du dire de l'énonciateur, soit à partir des paroles de l'autre (ou des autres) à qui l'on emprunte des mots, des idées pour appuyer l'argumentation développée. L'intertextualité est ainsi une stratégie discursive qui permet à l'énonciateur d'utiliser la parole d'un tiers avec une finalité déterminée. Notre analyse partira des *représentations* et des *schématisations* produites par le destinataire que le destinataire devra reconstruire à partir de ses propres préconstruits culturels (Grize et Moirand, 1990).
- 7 Au plan de la production, *représentations* et *schématisations* se manifestent souvent dans l'énoncé par des procédés argumentatifs implicites, *présupposés* ou *sous-entendus*, qui jouent un rôle essentiel au niveau de l'interprétation. Décoder le sens d'un énoncé, tant dans son contenu explicite qu'implicite, est un travail complexe où plusieurs compétences du sujet interprétant s'entrecroisent : « linguistique », « rhétorico-pragmatique », « encyclopédique », « logique ». (Kerbrat-Orecchioni, 1986).
- 8 Dans ce travail, nous nous proposons de relever comment se manifestent ces différentes compétences, en insistant sur l'emploi argumentatif que l'énonciateur fait de l'implicite et de l'intertextualité.

1.2. Démarche méthodologique

- 9 Notre démarche méthodologique est fondée essentiellement sur une perspective indicielle, à partir des traces repérées dans la surface textuelle d'un corpus constitué par les documents suivants¹ :
 - _ « Nicolas Poussin peintre tragique » – Sélection hebdomadaire du *Monde*, 9 au 15 juin 1988
 - _ « Ensor : haut les masques ! » – *L'Express*, 8 juin 1990
 - _ « Pour sa Rolls, Picabia inventa le vert métallisé » – *Paris-Match*, 21 juin 1990
 - _ « André Masson, cet autre géant du XX^e siècle » – *Le Point*, 7 janvier 1991
 - _ « Géricault : la vérité en peinture » – Sélection hebdomadaire du *Monde*, 10 au 16 octobre 1991
- 10 Nous souhaitons montrer comment se manifestent l'implicite et l'intertextuel dans les énoncés et dans quelle mesure ils ont une visée argumentative de didacticité.
- 11 Ainsi, avons-nous dans un premier temps analysé les différentes formes d'utilisation de ces procédés discursifs, à l'aide des exemples tirés du corpus et ensuite, avons-nous cherché, dans chaque document pris comme unité, l'intentionnalité du destinataire.

2. Traitement des données

2.1. L'implicite

- 12 Adhérant aux postulats de O. Ducrot (1972, 1984) et C. Kerbrat-Orecchioni (1986), nous considérons comme implicites les inférences présupposées du contenu explicite de l'énoncé.

2.1.1. Les inférences présupposées

- 13 Pour les besoins de notre analyse, nous avons retenu les caractéristiques suivantes :
- les informations *présupposées* se trouvent intrinsèquement inscrites dans l'énoncé ;
 - le *présupposé* doit avoir un caractère de vérité pour que l'énoncé qui le contient puisse être considéré comme vrai et que sa valeur argumentative soit mise en relief ;
 - les informations véhiculées par les *présupposés* sont considérées comme connues du destinataire ;
 - l'énonciateur d'un *présupposé* est à la fois une instance collective et une instance individuelle.
- 14 Ces réflexions, support de nos analyses, ont permis de constater que dans les critiques sur les Beaux-Arts, les *présupposés* reposent dans la plupart des cas, sur des références ponctuelles relevant du domaine de spécialité et au groupe socio-culturel concerné, et relèvent de ce fait de la compétence « encyclopédique » des interactants.
- 15 Du corpus analysé, nous avons seulement retenu deux procédés discursifs se rapportant aux opérations de la logique naturelle et de la logique formelle, en étroite relation avec notre sujet : la comparaison et les raisonnements incomplets.

2.1.1.1. La comparaison

- 16 Les arguments reposant sur la comparaison confrontent plusieurs objets pour les évaluer les uns par rapport aux autres. L'inférence peut surgir d'une relation d'association/dissociation, opération spécifique de la logique naturelle, qui renvoie à un savoir encyclopédique, supposé partagé par la communauté ou le groupe socio-professionnel concerné.
- 17 Examinons l'exemple suivant :
- « Quand il figure sur une scène tirée de la mythologie, elle n'exalte ni la vertu civique, ni la chasteté. Le cygne jupitérien qui enveloppa Lédé se montre hardi, conquérant et profite de l'ombre pour enlacer sa proie, qui ne se défend guère. On dirait un Caravage galant. » (Géricault, SHM – 91)
- 18 L'énonciateur rend explicite la comparaison à travers le verbe dire modalisé. Mais il laisse, en revanche, *présupposé* un savoir du domaine spécialisé : Caravage, peintre italien (1537-1610) dont l'œuvre dénote une approche nouvelle et plus directe de la réalité, avec l'exploitation dramatique de la lumière dans ses œuvres religieuses et mythologiques. Malgré ces ressemblances, le caractère érotique de la peinture de l'artiste du XIX^e siècle les oppose, ce qui est explicité par le caractérisant « galant ». Cette idée d'érotisme, évidente dans la description du tableau, renforce le réalisme de Géricault. La comparaison a ainsi contribué à développer des arguments en faveur de la thèse qui est anticipée par le titre de l'article : « Géricault, la vérité en peinture ».

19 Dans l'exemple :

« Comme Champaigne ou Le Sueur, mais avec un lyrisme plus théâtral... » (Poussin, SHM – 88)

20 La comparaison présuppose le lyrisme de ces deux peintres et permet surtout à l'énonciateur d'introduire la notion de théâtralité dont il se servira pour sa thèse : Poussin, peintre tragique.

2.1.1.2. Les raisonnements logiques incomplets

21 En langue naturelle, les relations logiques sont pour la plupart elliptiques. Dans notre analyse, nous devons reconstruire les propositions implicites afin de rétablir la cohérence textuelle.

22 Par exemple dans :

« Trop paradoxal pour être rédempteur, Ensor reste un provocateur de génie qui aura sciemment accumulé les fautes. L'art est un péché véniel. » (Ensor, E – 90)

23 Le raisonnement logique pourrait être construit comme suit :

1 – Ensor n'est pas un rédempteur parce qu'il est trop paradoxal (relation de causalité)

2 – Alors il reste un provocateur de génie (relation conséquentielle)

3 – « qui aura sciemment accumulé ses fautes », sous-entend : donc un pêcheur par ses transgressions aux canons établis (relation de causalité)

4 – Cependant, l'art n'est pas qu'un péché véniel (relation de restriction)

24 Cette argumentation relève, en partie, de ce que Perelman (1983) appelle « arguments basés sur la structure du réel », qui établissent une solidarité entre des jugements admis et d'autres auxquels on veut faire adhérer. Le lien causal y joue un rôle essentiel : c'est en quelque sorte la réponse à une question qui n'est d'ailleurs pas posée, visant à rendre plus authentiques les opinions de l'énonciateur.

2.1.2. Le sous-entendu

25 Nous considérons comme *sous-entendus* les informations qu'un énoncé peut véhiculer et qui peuvent éventuellement être actualisées dans un contexte énonciatif donné. C'est par un calcul interprétatif faisant surtout intervenir la compétence « encyclopédique » des lecteurs, qu'on peut décoder ces informations, instables, mais précieuses pour l'interprétation. Parmi les sous-entendus, nous avons seulement pris en compte l'insinuation et certains procédés métaphoriques et allusifs, en raison de leur dimension argumentative dans le corpus analysé.

26 2.1.2.1. L'insinuation ou *sous-entendu* malveillant est une stratégie discursive utilisée pour disqualifier soit l'allocutaire, soit une autre personne (Kerbrat-Orecchioni, 1986).

27 Examinons cet exemple tiré du document sur André Masson :

« Pablo Picasso, qui lui a beaucoup emprunté, dit un jour à André Masson en le regardant droit dans les yeux : "Je pique partout, même chez les plus mauvais". Il y a des paroles qui ne s'oublient pas. Quelques jours après la disparition de Picasso, en avril 1973, il me lança, laconique, sur le seuil de son atelier, le geste victorieux : "Victor Hugo est mort, place à Baudelaire...". Cela n'enlève rien au père Hugo mais c'est en effet, Baudelaire, le scandaleux, le calamiteux, le géant, qui en ce début d'année peut se voir dans l'une des meilleures galeries de la capitale. » (Masson, LP -91)

- 28 L'argumentation est développée à plusieurs niveaux :
- Le discours citant révèle la position de l'énonciateur car le présupposé met en cause l'originalité de Picasso ; par contrecoup, le prestige de Masson est revendiqué. Si Picasso lui a beaucoup emprunté, c'est que Masson est aussi et peut-être même plus génial que lui.
 - Le premier discours cité *insinue* la malveillance de Picasso qui disqualifie son collègue, voire même le provoque (le regarde « droit dans les yeux »). Le deuxième discours cité explicite la réaction de Masson, qui crie sa revanche (« Victor Hugo est mort... »).
- 29 2.1.2.2 La métaphore est une analogie condensée, résultant d'un processus de rapprochement par lequel on transpose la signification propre d'un élément de l'énoncé sur une autre signification, qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison non explicitée mais qui est dans l'esprit de celui qui l'utilise (Perelman, 1983).
- 30 Dans l'exemple précédemment cité « Victor Hugo est mort, place à Baudelaire », emprunté très certainement à l'expression « le roi est mort, vive le roi », la fusion métaphorique est fondée sur un rapport d'analogie : Picasso est à Victor Hugo ce que Masson est à Baudelaire. Cette assimilation est encore reprise avec ironie par l'énonciateur comme conclusion de son argumentation : « cela n'enlève rien au père Hugo... ».
- 31 2.1.2.3. L'allusion, appelée aussi par d'autres linguistes « renvoi *intertextuel* », « discours allusif », est à la limite du *présupposé* et du *sous-entendu*. Une définition générale présente l'allusion comme un énoncé faisant une référence implicite à des faits connus par les interactants, ce qui crée une certaine connivence entre eux. Il s'agit donc d'informations convoquées de l'extérieur d'un savoir en principe partagé ou supposé partagé par les membres d'un groupe, qui n'a pas besoin d'être explicité, mais dont le décodage devient ambigu, voire inaccessible, par ceux qui ne possèdent pas une même compétence « encyclopédique ».
- 32 Examinons le fonctionnement de l'allusion dans l'exemple suivant :
- « Homme à femmes, homme pressé, homme du sud, dandy de la différence, de père cubain, de mère française, partout séparatiste et partout pirate, ce descendant authentique des corsaires du roi d'Espagne en mer de Caraïbes levait sans cesse le drapeau noir de la provocation... » (Picabia, PM – 90)
- 33 Dans ce cas, l'allusion passe par un stéréotype fortement ancré dans le savoir collectif, qui entre dans un double réseau isotopique, étalé tout au long du paragraphe : d'une part, les occurrences homme du sud/homme à femmes/dandy condensent des caractéristiques de la latinité ; d'autre part, les occurrences pirate/corsaire/drapeau noir résument celles de l'aventure.
- 34 Mais tout ce qui est apparemment négatif (« pirate », « corsaire ») devient positif dans le projet argumentatif de l'énonciateur, car il fait entrer son public destinataire (les lecteurs) dans un monde de fiction, afin de revaloriser la personnalité de Picabia.
- 35 On trouve aussi d'autres cas où l'allusion est double :
- « Ni la frise du Parthénon ni Rubens ne lui suffisent. Il les connaît, il les admire, mais ne se dispense pas pour autant de se rendre sur le motif... » (Géricault, SHM-91)
- 36 L'allusion renvoie, d'une part, aux scènes des cavaliers et des combats sculptés par Phidias dans le temple d'Athéna, dans l'Acropole d'Athènes, et d'autre part, aux compositions mythologiques du peintre flamand du XVII^e siècle dont le style exalte l'énergie, la recherche des effets dynamiques. Par le seul fait de convoquer le Parthénon

et Rubens dont les valeurs artistiques sont incontestables et auraient pu être imitées par Géricault, le critique met cet artiste au même rang que ses modèles, en faisant ainsi, peut-être, des anti-modèles.

- 37 Nous avons pu constater, à travers ces types d'exemples, que le sous-entendu allusif participe d'un même projet argumentatif : appuyer la thèse de l'énonciateur. Cependant, chacun d'entre eux conserve des particularités qui lui sont propres :
- Le premier exemple correspond à la représentation que l'énonciateur s'est fait de son public, avide d'anecdotes, de couleur locale, des frivolités de la presse à sensation, sans aucun intérêt pour l'art.
 - Le deuxième exemple s'appuie sur des savoirs encyclopédiques d'un public cultivé, amateur sinon spécialiste d'art.

2.2. L'intertextualité

- 38 Depuis les recherches bakhtiniennes portant en particulier sur la notion de *dialogisme* et celles de Ducrot (1984) concernant la *polyphonie*, on sait que dans le discours d'un locuteur plusieurs autres discours s'entrecroisent.
- 39 Les critiques médiatiques sur les Beaux-Arts supposent assez souvent un discours sur du discours. Ce discours second est donc imprégné d'un discours premier aux sources bien définies (citations directes) ou bien il diffuse un corps de connaissances de nature encyclopédique, aux sources plus ou moins effacées. C'est justement le fonctionnement du discours cité à l'intérieur du discours citant que nous allons analyser pour en dégager ses valeurs argumentatives de didacticité.

2.2.1. Dialogisme intertextuel

- 40 Sophie Moirand (1990) présente le dialogisme *intertextuel* comme un procédé d'insertion dans son texte de la parole qu'on emprunte aux autres, afin de mieux étayer sa propre position et de mieux authentifier les savoirs transmis.
- 41 Quand il y a sollicitation des dires des autres pour expliquer un phénomène ou un événement, il est possible de repérer différentes formulations énonciatives :
- 42 ● Des généralisations au travers de l'indéfini ON
- « Picasso n'a pas bonne réputation au XX^e siècle. On répète seulement que Cézanne a songé à "faire du Poussin d'après nature", on se souvient à l'occasion que Picasso s'est inspiré de son "enlèvement des Sabines" et voilà tout. On lui préfère des rivaux choisis dans son siècle même... » (Poussin, SHM – 88)
- 43 L'énonciateur ouvre son argumentation par une thèse adverse, appuyée par des voix anonymes : « on répète », « on se souvient ». Malgré l'ambiguïté du ON, il est possible d'inférer que l'énonciateur l'utilise pour reformuler les discours des critiques Thuillier et Blunt, auteurs des deux livres sur Poussin, qui ont vraisemblablement utilisé les paroles des critiques de l'époque, des spécialistes ou du public en général. L'effet de didacticité créé place l'énonciateur en position d'enseignant.
- 44 ● Discours direct introduit par les verbes transpositeurs ou par des formules d'introduction
- 45 Les dires des autres sont parfois convoqués pour valoriser, légitimer le jugement de l'énonciateur. L'autre invoqué est l'artiste lui-même, ce qui appuie doublement

l'argument développé. Les citations créent dans l'espace textuel l'image d'un énonciateur qui préfère se dissimuler derrière la voix convoquée, d'abord pour que son énoncé ne soit pas trop marqué par sa subjectivité, puis pour laisser à ses lecteurs la faculté de tirer leurs propres conclusions. D'ailleurs, citer l'artiste lui-même suppose que l'on invoque un véritable argument d'autorité qui risque moins d'être contesté. C'est le cas de l'exemple suivant :

« Dans l'atelier... Géricault se conduit en extravagant. "Il me passait un jour par la tête, a-t-il raconté, de faire à ma figure un fond à la Paul Véronèse, et, à la correction suivante, M. Guérin me trouvait occupé à peindre une longue suite de colonnes et de chapiteaux...". Guérin, selon Géricault, "se contentait de sourire" » (Géricault, SHM – 91)

- 46 On peut également trouver deux discours cités enchâssés l'un dans l'autre : le discours citant de l'énonciateur utilise la voix légitimée d'un tiers (dans l'exemple cité ci-dessous, la femme de l'artiste), pour introduire des détails anecdotiques, que lui-même ne peut assumer, et que ses lecteurs vont largement apprécier. Par ailleurs, dans l'exemple cité, Olga Picabia légitime son discours par des citations de son mari, qui authentifient ses opinions :

« De son amour des femmes, dévorant, insatiable et constant, sa quatrième épouse, Olga Picabia, se souvient et témoigne : "Il aimait toutes les femmes. J'étais sidérée par la manière dont elles le happaient..." Elle raconte aussi comment il travaillait, à Paris... "Il ne dansait pas, mais il aimait à regarder les jolies femmes bouger sur la musique. À deux heures du matin, nous rentrions... Il aimait peindre la nuit et à la lumière électrique : « Quand les emmerdeurs sont couchés », disait-il définitif." » (Picabia, PM – 90)

- 47 On peut aussi rencontrer des cas d'*intertextuel* dont l'interprétation pourrait se placer à deux niveaux différents.

« "Mon occupation préférée : illustrer les autres, les enlaidir, les enrichir ; mon rêve de bonheur : blesser les philistins avec une mâchoire de chameau." C'est non pas un acolyte du Père Ubu qui s'exprime ainsi, mais James Ensor soi-même dans une auto-interview de 1921... » (Ensor, E – 88)

- 48 Premièrement, on peut y lire une allusion au personnage créé par Jarry qui éclaire le contenu implicite fondé sur des savoirs partagés : Ubu-Jarry, des contestataires, des provocateurs, égaux d'Ensor, opinion que l'énonciateur met en relief par l'extraction à partir de la négation : « C'est non pas... mais ». Deuxièmement, une autre interprétation possible, celle du lecteur, s'ajoute à celle de l'énonciateur : elle est fondée sur un raisonnement d'analogie, qui nous renvoie à la Bible : Ensor, Samson du XX^e siècle, blessera les bourgeois ignobles, identifiés aux philistins, avec son arme : le pinceau.

2.2.2. Dialogisme interactionnel

- 49 Une autre manière d'utiliser la parole des autres, c'est d'insérer dans son texte celles qu'on pourrait attribuer aux lecteurs avec qui l'on entretient une sorte de dialogue où le jeu questions-réponses est rétabli (Moirand, 1990).

« Artifice peu nécessaire. N'importe, car seule compte l'œuvre, changeante et multiple. Pourquoi si multiple et si changeante ? Parce que Géricault ne cherche pas un style qui lui convienne... mais selon ce qu'il voit, le style le mieux accordé au motif... »

« On lui reprocha bien plus cependant : sa prédilection pour le funèbre, et d'avoir mis en peinture [...] le capitaine de la Méduse [...] un émigré qui avait obtenu ce

poste par complaisance. Pourquoi l'avoir peint... ? Parce que c'eût été mentir, donner du lustre à ce qui n'en avait guère... » (Géricault, SHM – 91)

50 On est en présence d'un véritable espace dialogique créé par l'énonciateur, qui répond à des questions qu'on aurait pu lui poser. Cette stratégie permet non seulement de mettre à distance par rapport à son énoncé, mais aussi de convoquer le public lecteur à une participation active dans la construction du sens. Il se crée par la suite, dans la surface textuelle, une espèce de parodie de situation didactique. Cette impression est d'ailleurs confirmée par d'autres marques de didacticité trouvées dans le même texte : « autrement dit », « exemple classique », « on ne saurait s'étonner ». Des analyses telles que les précédentes ont permis d'arriver aux conclusions suivantes : elles montrent l'intentionnalité de l'énonciateur qui agit en fonction directe des représentations qu'il s'est fait de son public :

- Philippe Dagen du *Monde*, Alain Cuffe de *L'Express* et Jean Louis Ferrier du *Point*, construisent leurs discours pour des lecteurs cultivés, capables, à leur avis, de participer à la *schématisation* proposée. La visée argumentative de ces discours répond donc aux fonctions pragmatiques de faire savoir/faire adhérer/faire croire.
- Gonzague Saint-Bris de *Paris-Match*, en revanche, conscient de s'adresser plutôt à un public snob, intéressé surtout par les informations mondaines, construit un texte à dominante narrative, centré notamment sur les extravagances de Picabia, véritable mise en scène où dominant l'insolite, le « hors-la norme » propre d'un fait divers. Le métalangage critique y est totalement absent.
- Les *représentations* que les trois premiers critiques se font d'eux-mêmes les montrent comme possesseurs d'un savoir « supérieur » qui leur permet de teinter leurs discours de marques de didacticité plus ou moins évidentes.

51 Ces remarques confirment notre hypothèse de départ, à savoir que l'implicite et l'intertextualité sont utilisés comme argumentatifs et produisent des effets de didacticité propres aux discours médiatiques de vulgarisation.

NOTES

1. Les références au corpus seront citées par la suite : Poussin, SHM – 88 ; Ensor, E – 90 Picabia, PM – 90 ; Masson, LP – 91 ; Géricault, SHM – 91.

RÉSUMÉS

Ce travail est centré essentiellement sur deux problèmes concernant l'emploi de l'implicite et de l'intertextualité dans les discours médiatiques sur les Beaux-Arts : leur degré de didacticité et

leur rôle dans le projet argumentatif de l'énonciateur. A travers notre analyse, nous voulons montrer que le degré de didacticité et la visée pragmatique du discours de l'énonciateur dépendent des représentations qu'il a construites, sur lui-même et sur son public.

This work is mainly centred on two problems concerning the use of the implicit and intertextuality in media discourse on the fine arts: their degree of didacticity and their role in the speaker's argumentative project. Our study shows how the degree of didacticity and the pragmatic aim of the speaker's discourse depends on the idea he has of himself and his public.

AUTEURS

SYLVIA HELMAN DE URTUBEY

Université de Tucumàn (Argentine)

RAQUEL PASTOR DE LA SILVA

Université de Tucumàn (Argentine)